



## Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

46 | 2011

Lettre sur les sourds et muets

---

### Remarques sur la peinture dans la *Lettre sur les sourds et muets*

Elisabeth Lavezzi

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/4823>

DOI : 10.4000/rde.4823

ISSN : 1955-2416

#### Éditeur

Société Diderot

#### Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2011

Pagination : 71-84

ISBN : 978-2-9520898-4-5

ISSN : 0769-0886

#### Référence électronique

Elisabeth Lavezzi, « Remarques sur la peinture dans la *Lettre sur les sourds et muets* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 46 | 2011, mis en ligne le 05 novembre 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4823> ; DOI : 10.4000/rde.4823

---

Propriété intellectuelle

## Remarques sur la peinture dans la *Lettre sur les sourds et muets*

Diderot traite peu de peinture dans la *Lettre sur les sourds et muets*. Certes, chacun se souvient du visiteur de galerie de tableaux jouant sans y penser « le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus. » (p. 100)<sup>1</sup> Il s'agit d'une comparaison courante au xvii<sup>e</sup> : les attitudes que le peintre donne à ses personnages sont analogues au langage des muets ; ainsi, dans son *De Arte Graphica* (1684), Charles-Antoine Dufresnoy (1611-1668) conseille au peintre de donner aux figures les gestes des muets ; son traducteur et commentateur, Roger de Piles (1635-1709) ajoute dans ses *Remarques* :

Les muets n'ayant pas d'autre manière de parler que par leurs gestes et leurs actions, il est certain qu'ils les font d'une façon plus expressive que ceux qui ont l'usage de la parole. La peinture qui est muette les imitera donc, pour se bien faire entendre<sup>2</sup>.

Bien qu'il élargisse le rapprochement en envisageant un spectateur sourd, Diderot n'enrichit fondamentalement pas l'analogie. Certes, chacun se souvient encore de la célèbre métaphore picturale :

Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité ; mais il existe tout entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. L'expression n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse tout d'un coup. (p. 111)

1. Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, éd. Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, Flammarion, 2000. Toutes les citations extraites de la *Lettre* renvoient à cette édition, désormais uniquement signalée par le numéro de la page.

2. Charles-Antoine Dufresnoy, *L'art de peinture, traduit en français avec des Remarques* [de Roger de Piles], Paris, 1668, p. 153.

En fait, elle fournit à Diderot une transition vers une réflexion sur la différence entre le discours qui obéit à la succession et la peinture qui permet la simultanéité. Certes, par endroits, on trouvera encore des emplois du verbe *peindre* ou du terme *tableau* au sens figuré ; mais, en fin de compte, l'ensemble de ces utilisations reste banal.

Dans la *Lettre*, Diderot parle donc peu de peinture ; ou, plus exactement, il réfléchit un peu à la peinture sans parler de tableaux<sup>3</sup>. Son approche, assez abstraite, s'insère dans une théorie des arts d'imitation, où nous nous intéresserons à quelques exemples : un vieux chêne, la tête de Neptune sortant des eaux, une femme mourante. La présence de la peinture, qui reste occasionnelle dans la *Lettre sur les sourds et muets*, y garde une importance moins en elle-même qu'en tant que l'un des beaux-arts, dont Batteux a récemment proposé un système en partie adopté, après adaptation, par l'*Encyclopédie*. La référence à cet auteur, sensible dès le sous-titre (*Lettre où l'on traite [...] par occasion de l'expression particulière aux beaux-arts*) ne doit pas être négligée ; nous n'entrerons pas dans le débat qui oppose Diderot à l'abbé, mais nous retiendrons que l'existence d'un système des beaux-arts, définis délibérément comme tels, date des *Beaux-arts réduits à un même principe* (1748) comme le montre Paul Oskar Kristeller dans son essai *Le système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*<sup>4</sup>. Rappelons, de plus, que l'influence de Batteux est déterminante dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* et dans l'arbre encyclopédique accompagné de son explication. Les beaux-arts y sont pensés ensemble et classés dans la branche de l'imagination créatrice :

La peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique et leurs différentes divisions, composent la troisième distribution générale, qui naît de l'imagination, et dont les parties sont comprises sous le nom de beaux-arts. On pourrait aussi les renfermer sous le titre général de peinture, puisque tous les beaux-arts se réduisent à peindre, et ne diffèrent que par les moyens qu'ils emploient; enfin, on pourrait les rapporter tous à la poésie, en prenant ce mot dans sa signification naturelle, qui n'est autre chose qu'invention ou création<sup>5</sup>.

3. Sur la place de la *Lettre* dans l'esthétique de Diderot, voir Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Colin, 1973.

4. Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts*, (1951-1952), Nîmes, Jacqueline Chambon 1999.

5. D'Alembert, *Discours Préliminaire*, éd. Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000, p. 114.

Cela n'allait alors pas de soi ; longtemps, la pensée des arts a été dominée par la comparaison des arts, le fameux *paragone*. Avant d'être intégrée à un système des beaux-arts, la peinture a été classée au Moyen-Age parmi les arts mécaniques, puis a été envisagée comme un art libéral ; on se souvient que Vasari l'intègre aux trois arts du dessin. Après quelques tentatives intéressantes mais peu rigoureuses (comme celle de Charles Perrault dans *Le cabinet des Beaux Arts*, 1690), c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que la notion de beaux-arts prend forme, bien que les auteurs ne s'accordent pas tous à en donner exactement la même liste ni à se référer au même critère théorique. Ainsi, quand Diderot pense ensemble les trois arts, la poésie, la musique et la peinture, il s'inscrit dans une forme de pensée assez récente qui se détache du parallèle des arts et s'oriente vers leur système.

### *Formation de la langue*

Les quelques réflexions sur la peinture auxquelles se livre Diderot dans la *Lettre* doivent être commentées dans le cadre qu'il leur donne, celui d'une théorie de l'évolution de la langue et de ses conséquences sur les arts. Dans sa synthèse finale, Diderot rappelle que son propos, après avoir eu pour objet de départ « la nature des inversions » (p. 132), s'est élargi à une étude des états successifs de la langue où est apparu notamment l'« espèce de hiéroglyphe particulier à la poésie » (p. 133). Avant de considérer ce moment décisif, il convient de reprendre la façon dont le philosophe présente les diverses étapes de l'évolution de la langue. À l'origine, il imagine qu'il y eut « un mélange confus de cris et de gestes, mélange qu'on pourrait appeler du nom de langage animal » (p. 114). Le langage spécifiquement humain n'intervient donc qu'ensuite et son développement se fait en trois stades. Le premier est celui de l'« état de naissance » où, si le geste demeure, le cri est remplacé par le mot : « La langue naissante était un composé de mots et de gestes où les adjectifs sans genre ni cas, et les verbes sans conjugaisons ni régimes conservaient partout la même terminaison » (p. 114). Le deuxième stade correspond à « l'état de formation » où le geste n'est plus nécessaire et les mots se sont complexifiés : « dans la langue formée, il y avait des mots, des cas, des genres, des conjugaisons, des régimes, en un mot les signes oratoires nécessaires pour tout exprimer, mais il n'y avait que cela. » (p. 114-115). Le dernier stade est appelé « l'état de perfection » où aux mots complexifiés s'ajoute l'harmonie dont la fonction n'est pas de signifier mais de plaire : « dans la langue perfectionnée, on a voulu de plus de l'harmonie, parce qu'on a cru qu'il ne serait pas inutile de flatter l'oreille en parlant à l'esprit. » (p. 115). Or ce souci d'harmonie sonore

conduit à de nombreuses modifications d'ordre des mots, celui qui plaît à l'oreille n'étant pas celui qui convient à l'esprit ; l'état de perfection de la langue est donc aussi le moment du bouleversement fréquent de sa fonction et de l'agencement des mots : « Mais comme on préfère souvent l'accessoire au principal ; souvent aussi l'on a renversé l'ordre des idées pour ne pas nuire à l'harmonie » (p. 115). Tracer l'évolution de la langue permet certes d'expliquer les inversions, mais aussi de situer le moment d'émergence de la poésie – c'est-à-dire de l'art, qui correspond à l'apparition des hiéroglyphes, après celle de l'harmonie.

Celle-là est absente quand la langue naît : « les hommes en instituant les premiers éléments de leur langue, ne suivirent, selon toute apparence, que le plus ou le moins de facilité qu'ils rencontrèrent dans la conformation des organes de la parole, pour prononcer certaines syllabes plutôt que d'autres [...] » (p. 122). Mais une première forme d'harmonie, la syllabique, marque le stade de formation : « je présume que ce fut en passant de l'état de langage naissant à celui de langage formé, que la langue s'enrichit de l'harmonie syllabique » (p. 125) ; elle est suivie par une seconde forme, quand la langue passe à l'état de perfection : Diderot suppose « que l'harmonie périodique s'introduisit dans les ouvrages plus ou moins marquée, à mesure que le langage s'avança de l'état de langage formé, à celui de langage perfectionné. » (p. 123). En distinguant deux formes d'harmonie, Diderot introduit le souci d'agrément dès le deuxième stade de la langue, ce qui est très précoce.

### *Le moment de la poésie*

Mais il y a plus ; à peu près à chaque stade, du plus rudimentaire au plus complexe, la langue remplit une fonction différente : « si la pensée est rendue avec clarté [...] c'en est assez pour la conversation familière : joignez à ces qualités le choix des termes, avec le nombre et l'harmonie de la période, et vous aurez le style qui convient à la chaire » (p. 116). La communication est réalisée au stade de formation, et l'éloquence, à celui de la perfection. Or Diderot poursuit et introduit le hiéroglyphe pour caractériser la poésie :

[...] il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes [...] c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois [...] le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse mais [...] c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. (p. 116)

La poésie dit et représente, elle est « enchaînement » et « tissu » ; autant dire que la fonction artistique de la langue, qui intervienne à son ultime stade d'évolution, ne change pas seulement l'ordre des mots, mais en modifie profondément les effets, qui, de successifs, deviennent simultanés, de linéaires, tabulaires. Telle est la métamorphose que la poésie par le hiéroglyphe fait subir à la langue et que l'utilisation poétique de la langue impose au discours conçu pour communiquer. Avant d'aller plus loin, récapitulons, dans un tableau, la façon dont Diderot situe la poésie, art du discours, dans une évolution de la langue :

Nature de la langue	Stades	Signes naturels	Signes arbitraires	Caractéristique 1 : ordre de succession	Caractéristique 2 : harmonie	Caractéristique 3 : hiéroglyphes
Langue animale		Gestes et cris				
Langue humaine	Stade 1 naissance	Gestes	Mots invariables	Ordre des idées	Non [Suivre la facilité de l'organe]	
	Stade 2 formation		Mots variables	Ordre des idées	Harmonie syllabique	
	Stade 3 perfection		Mots variables	Inversion de l'ordre des idées	Harmonie périodique	
	Stade 4 poésie		Mots variables			hiéroglyphes

La notion de hiéroglyphe, comme signe de la poésie, amène une digression dont le contenu diffère des « écarts » précédents, limités au champ des langues ; elle déplace, en effet, l'objet de la réflexion : elle sert de transition pour passer de la langue aux arts d'imitation. L'idée de Diderot selon laquelle la langue devient art, c'est-à-dire poésie, quand apparaît le hiéroglyphe, permet-elle des hypothèses dans le champ de la peinture ? Notre philosophe ne dit pas explicitement que le hiéroglyphe marque l'origine de l'art, mais il l'associe à la naissance de la poésie, utilisation artistique de la langue. Pour Diderot, il n'y a pas de poésie ni d'art sans hiéroglyphe. De même que le hiéroglyphe, condition d'existence de la poésie, marque la naissance de l'art dans le champ de la langue, de même, chaque art a son hiéroglyphe : « Tout art d'imitation [a] ses hiéroglyphes particuliers [...] » (p. 125).

Mais qu'est-ce que le hiéroglyphe ? On aura compris que le terme est employé au sens figuré ; sans en donner une explication bien claire, Diderot fournit des indications. Il explique le hiéroglyphe en poésie : « L'emblème délié, l'hiéroglyphe subtil [...] dépend de la distribution

des longues et des brèves dans les langues à quantité marquée, et de la distribution des voyelles entre les consonnes dans les mots de toute langue [...] » (p. 118). Mais tout ne s'arrête pas là ; car l'analyse d'un exemple lui permet d'ajouter « toutes ces images sont renfermées dans les quatre vers de Virgile [...] Combien d'images dans ces trois vers ! » (p. 118-119) ; le hiéroglyphe, de nature sonore, condense des images. Et il fait plus encore, car il opère sur le lecteur un effet saisissant qui se décline à trois niveaux : « l'entendement les saisit [les choses que le hiéroglyphe dit et représente], l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend » (p. 116) ; il concerne à la fois la compréhension, l'émotion et l'imagination. Toutefois, tenant à « un lien subtil » (p. 123), il n'est pas toujours perçu.

### *Le paradoxe de la peinture*

La métaphore de la peinture, on l'a vu plus haut, est utilisée pour valoriser le hiéroglyphe ; de même, quand Diderot commente les vers donnés en exemple de poésie, il évoque « le *gravantur* qui finit le tableau » (p. 118), le « *lasso papavera collo* » où l'on reconnaît « un peinture fidèle du désastre d'Ascyte » (p. 119) ; il parle de « peinture hiéroglyphique » et d'un « bruit » qui « peint à mon imagination » (p. 119). Certes, ces expressions désignent l'imagination vivifiée, mais la peinture est la métaphore qui le dit. Or, de façon assez contradictoire, et contrairement à Horace, Diderot juge le sens de la vue « superficiel » (p. 94) et confirme son avis en déclarant que, de tous les arts, ce n'est pas la peinture qui émeut le plus, mais la musique : « comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise, parle plus fortement à l'âme ? » (p. 147) Les effets que les beaux-arts produisent sur nous sont hiérarchisés et la peinture y est mal placée car, comme elle « montre l'objet même », elle laisse moins « de carrière à l'imagination » et ne donne pas de « secousses » produisant un « effet tumultueux » (p. 147).

Paradoxe supplémentaire : au moment où il évoque la formation de la langue, c'est en termes visuels que Diderot décrit le rapport naturel de l'homme aux objets sensibles ; quand, pour définir un corps, il range les idées dans l'ordre suivant : « colorée, figurée, étendue, impénétrable, mobile, substance » (p. 92), il précise que : « L'œil sera frappé d'abord de la figure, de la couleur et de l'étendue... » (p. 92)<sup>6</sup>. La vue a donc un

6. On peut rapprocher ces expressions des propos tenus par D'Alembert dans le *Discours préliminaire* quand il aborde les corps et l'étendue : « l'étendue où nous ne distinguerions point de parties figurées ne serait qu'un tableau lointain et obscur, où tout

statut paradoxal : elle est première mais superficielle. Ce n'est pas la place de la vue dans l'élaboration sensorielle du rapport au monde qui retient notre attention, mais la question suivante : la peinture dans les beaux-arts est-elle première mais superficielle, comme la vue dans les sens ? S'il est vrai qu'elle est « première » au sens où elle montre la chose même, et superficielle au sens où elle émeut moins que la musique, on peut en déduire certaines des fonctions qu'y remplit le hiéroglyphe : d'une part, le hiéroglyphe pictural viendrait en supplément, au sens où il montrerait quelque chose de plus que la chose même ; et d'autre part, il suppléerait au déficit émotionnel relativement à la musique, au sens où il le compenserait.

Quoi qu'il en soit, à la suite de Du Bos<sup>7</sup>, mais sans le nommer, Diderot s'éloigne de l'*ut pictura poesis* et défend l'idée d'une autonomie des arts : tous les sujets ne leur sont pas également adaptés. Il l'illustre surtout avec les vers où Virgile décrit Neptune sortant la tête de l'eau « *summa placidum caput extulit unda* »<sup>8</sup> (p. 127). Cet exemple d'« une peinture admirable dans un poème [qui] deviendrait ridicule sur la toile » permet de rattacher la poésie à l'imagination et la peinture à la vue : « comment arrive-t-il que ce qui ravit notre imagination déplaît à nos yeux ? » (p. 127) Dans la *Lettre à Mademoiselle...*, Diderot reformule la distinction de façon plus précise : « le beau moment du poète n'est pas toujours le beau moment du peintre » (p. 142). À la demoiselle qui objecte que le sujet conviendra à un tableau si le peintre « sait donner de la transparence aux flots » (p. 142), il répond par des arguments relatifs aux déformations de la vue ; un corps dans l'eau est « défiguré par un effet de la réfraction [...] qui écarterait la tête de dessus ses épaules » ; il est affaibli ; il est soumis à un effet de perspective extrême qui lui impose une déformation disgracieuse, c'est le raccourci : « cette partie dérobée par la projection ne doit jamais être entière et complète [...] si c'était un poing ou un bras, la figure paraîtrait manchote ; si c'était un autre membre, elle paraîtrait mutilée de ce membre et par conséquent estropié. » C'est pourquoi le « moment » propice au peintre est celui où Neptune « est presque tout entier hors des eaux, et où l'on commence à apercevoir les roues légères de son char » (p. 143). Qu'en conclure ? La peinture est un art qui s'adresse directement à la vue (auquel, par

nous échapperait, parce qu'il nous serait impossible d'y rien discerner. La couleur et la figure, propriétés toujours attachées aux corps, quoique variables pour chacun d'eux, nous servent en quelque sorte à les détacher du fond de l'espace » (*op. cit.*, p. 90-91).

7. Du Bos (1670-1742), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, ENSBA, 1993. Dans le livre I, aux sections 13 et 14, il se demande quels sont les sujets les plus avantageux à chacun des deux arts.

8. Virgile, *Énéide*, livre I, v. 127 (Il éleva sa tête paisible à la surface des ondes).



conséquent, sont interdits les sujets ou les moments disgracieux) et qui parle à l'imagination grâce au hiéroglyphe.

### *La femme mourante*

Certes, Diderot s'engage sur la voie d'une autonomie des arts par le biais du hiéroglyphe spécifique : « Tout art d'imitation ayant ses hiéroglyphes particuliers, je voudrais bien que quelque esprit instruit et délicat s'occupât un jour de les comparer entre eux » (p. 125) ; mais il n'abandonne pas pour autant l'idée d'une communauté des beaux-arts qui réside dans l'imitation de la nature. Pour en rendre compte, il convient de « [...] rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique, en montrer les analogies, expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image » (p. 127). Et quand Diderot se livre lui-même à l'exercice avec « un seul exemple de l'imitation de la nature dans un même objet, d'après la poésie, la peinture et la musique » (p. 127), il choisit l'exemple d'une femme mourante (p. 129)<sup>9</sup>.

L'un des exemples de ce sujet traité en poésie est celui des vers (v. 810-811) extraits du livre I du *De Natura rerum* : « *vita quoque omnis/Omnibus e nervis atque ossibus exsolvatur* »<sup>10</sup>. Pour son traitement en peinture, il renvoie à une estampe, adaptation d'une gravure qui existe déjà et à propos de laquelle il donne à son libraire les indications suivantes : « Vous trouverez dans la planche du dernier livre de Lucrèce de la belle édition d'Havercamp, la figure qui me convient ; il faut seulement en écarter un enfant qui la cache à moitié, lui supposer une blessure au-dessous du sein, et en faire prendre le trait. » (« Lettre de l'auteur à M. B. son libraire », p. 90) Cette illustration et les injonctions qui l'accompagnent ne vont pas de soi. D'abord, alors que les deux vers de Lucrèce cités en exemple sont extraits du livre I du *De Natura rerum*, l'estampe choisie pour la planche illustre un passage du livre VI et dernier où, à propos des maladies contagieuses, le poète décrit les ravages de la peste

9. À propos de la femme mourante et du hiéroglyphe, voir Marie-Pauline Martin, « L'imaginaire de la musique et le *Hiéroglyphe* du paysage chez Diderot », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 1<sup>er</sup> septembre 2009, <http://imagesrevues.revues.org/423>. Voir aussi Stéphane Lojkine, « La Lettres sur les sourds, aux origines de la pensée: le silence, le cri, l'image », <http://galatea.univtlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/Diderot/DiderotLettreSourds4.php>, notamment la partie « Hiéroglyphes », et la sous-partie « La gravure de Lucrèce : implications fantasmatisques ».

10. La note 98 propose la traduction suivante : « Toute la vie s'[échappe] de tous nos nerfs, de tous nos os », p. 193.



Gravure de Frans Van Mieris, *De natura rerum*, Leyde, 1725

d'Athènes<sup>11</sup>. L'estampe illustre précisément les vers 1252-1254 : « *exanimis pueris super exanimata parentum / corpora non numquam posses retroque uidere / matribus et patribus natos super edere uitam.* »<sup>12</sup> L'estampe provient d'une gravure de Frans Van Mieris (1635-1681) qui se trouve dans l'édition du *De Natura rerum* de Leyde en 1725. Le peintre s'efforce d'y représenter une belle morte, bien que la description de la peste par Lucrèce signale d'affreux symptômes comme des « ulcères » sur tout le corps et une expression du visage grimaçante.

L'exemple qui doit illustrer le traitement pictural est singulièrement artificiel pour plusieurs raisons. D'abord il ne s'agit pas d'une estampe complète ; bien qu'à l'évidence une édition ne puisse recourir qu'à ce moyen, il convient de souligner que l'image proposée, par rapport à celle qu'elle copie, est dépourvue de clair-obscur (distribution des grandes ombres et grandes lumières) et réduite à quelques traits ; Diderot en a ainsi décidé en signalant qu'il suffisait d'« en faire prendre le trait ». Ensuite, il demande que l'invention (choix des objets) et la disposition (place des objets) en soient modifiées : l'enfant doit être supprimé pour permettre de bien voir le corps de la femme. Enfin, il souhaite que soit transformé le sujet même puisque la figure qui mourait de la peste doit désormais mourir d'une blessure. Ainsi, alors que l'artiste a représenté une mère mourant de la peste, l'estampe voulue par Diderot montre une femme qui meurt (la blessure demandée n'est pas visible).

Peut-on encore considérer que la planche illustre l'« *exsolvatur* » en peinture, comme y invite Diderot : « parcourez maintenant des yeux l'expression du peintre, vous y reconnaîtrez partout l'*exsolvatur* de Lucrèce, dans les jambes, dans la main gauche, dans le bras droit » (p.129) ? Il faudrait, dans l'affirmative, oublier qu'en peinture l'expression d'une figure (traduite ici par les attitudes), n'est pas étrangère à sa cause ; il faudrait encore tenir pour rien deux contextes, celui auquel renvoie la gravure originale (le livre VI) et celui du livre I, où le poète affirme que

11. À propos de cette planche, Paul Hugo Meyer fournit les indications suivantes : « Il s'agit de la gravure de la femme mourante (p. 39), dont le modèle se trouve dans l'édition de *De Natura rerum*, publiée par le philologue hollandais Sigeberg Havercamp (1683-1742) en deux tomes in-4° (Leyde : Van der Aa, 1725). La gravure originale constitue une illustration synthétique placée en tête du liv. VI et représente un certain nombre de catastrophes naturelles auxquelles l'humanité est sujette. La femme qui a frappé l'imagination de Diderot est probablement censée mourir d'une des maladies épidémiques décrites à la fin de ce livre. » Cette note renvoie à la p. 38, l. 10. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, édition commentée et présentée par Paul Hugo Meyer, *Diderot Studies VII*, edited by Otis Fellows, Genève, Droz, 1965, p. 123.

12. Lucrèce, *De Natura rerum*, trad. De H. Clouard, Paris, Flammarion, 1964 : « Sur des enfants inanimés on pouvait voir les corps inanimés des parents, et parfois aussi, sur leur mère et leur père, les enfants rendre le dernier soupir », p. 230.

la nourriture est nécessaire à tout humain (et pas seulement aux femmes) pour garder le corps en vie : « si nous n'étions soutenus par une nourriture solide et une claire boisson notre corps dépérirait, la vie abandonnerait tous nos nerfs, tous nos os »<sup>13</sup>. Le statut de la planche, pour le moins complexe et difficile à définir, peut être décrit partiellement par la négative et la contradiction : l'estampe n'est pas du seul Frans Van Mieris mais de lui et de Diderot, et à ce titre elle n'est pas l'équivalent pictural du sujet traité en poésie par Lucrèce ; elle n'illustre pas les ravages de la peste d'Athènes exposés dans le Livre VI mais y renvoie malgré tout ; elle montre une agonie par blessure (invisible) mais fait allusion à l'« *exsolvatur* » par manque de nourriture du Livre I. Elle est donc à la fois une condensation des deux passages de Lucrèce et une combinaison de la gravure de Van Mieris et de sa modification par Diderot ; mais elle reste aussi tout autre chose ; bref cette image fabriquée par un philosophe pour soutenir une comparaison des arts ne ruine-t-elle pas le propos ? Diderot croit pouvoir se faire une idée de la peinture sans tenir compte des tableaux, une idée d'un art sans les œuvres des artistes. L'expérience des Salons changera tout.

### *Le vieux chêne*

Diderot critique la notion de belle nature, principe auquel, selon Batteux, se réduisent les beaux-arts : « il n'y a de laide nature que celle qui n'est pas à sa place » (p. 127). Suit l'exemple du vieux chêne : pourquoi couper ce vieil arbre « s'il était à ma porte » alors qu'il est « celui que le peintre y planterait, s'il avait à peindre ma chaumière » (p. 127) ? Or cet exemple illustre aussi ce que peut être un hiéroglyphe, et cela se comprend en lisant un passage des *Essais sur la peinture*, écrits quinze ans plus tard. Dans son édition des *Essais*, Jacques Chouillet signale la ressemblance d'un passage de cet ouvrage (cité ci-dessous) avec le vieux chêne de la *Lettre* :

L'expression se fortifie merveilleusement par ces accessoires légers qui facilitent encore l'harmonie. Si vous me peignez une chaumière, et que vous placiez un arbre à l'entrée, je veux que cet arbre soit vieux, rompu, gercé, caduc ; qu'il y ait une conformité d'accidents, de malheurs et de misère entre lui et l'infortuné auquel il prête son ombre les jours de fête<sup>14</sup>.

13. Lucrèce, *De Natura rerum*, trad. De H. Clouard, Paris, Flammarion, 1964, p. 39.

14. Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, éd. Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 50-51.

Ce que, dans les *Essais*, Diderot appelle *accessoire*, (ce qui n'est pas du tout le sens du terme en peinture) correspond au hiéroglyphe pictural de la *Lettre* : la représentation d'un objet visible qui intensifie l'expression et l'harmonie ; le passage des *Essais* précise que l'énergie est apportée à l'œuvre par l'analogie entre l'objet représenté (l'arbre) et le sujet du tableau, la chaumière et la pauvreté de l'habitant qui l'occupe. Autrement dit, le vieil arbre près de la chaumière relève de la métaphore (il est misérable comme l'habitant) et de la métonymie (il est voisin de l'habitant de la chaumière). Diderot évoque ensuite le « fil secret et délié qui les a conduits [les peintres] dans le choix délicat de leurs accessoires » et qui suit l'«affinité des idées» ; si l'accessoire est un hiéroglyphe pictural, ce dernier est la représentation d'un objet choisi pour les idées qui lui sont attachées et qui s'ajoutent au sujet traité pour le renforcer. De cette façon, Diderot valorise ce qui pourrait passer pour secondaire dans un tableau (le vieil arbre n'est pas le sujet), justifiant le choix paradoxal du terme *accessoire*.

Mais il y a plus. L'exemple du vieux chêne près de la chaumière peut mieux se comprendre encore à la lumière d'une idée de Du Bos. Ce dernier, en effet, considère que « la peinture se plaît à traiter des sujets où elle puisse introduire un grand nombre de personnages intéressés à l'action » à condition que « l'émotion des assistants les lie suffisamment à une action dès que cette action les agite ; [elle] les rend, pour ainsi dire des acteurs dans un tableau [...] »<sup>15</sup>. De là, en élargissant au-delà de la relation du personnage à l'action, l'idée selon laquelle chaque objet doit avoir un lien dramatique au sujet du tableau. Ou, pour le dire autrement, et pour en revenir à l'exemple, une approche de l'accessoire/hiéroglyphe comme *acteur* : de même que selon Du Bos, le peintre doit transformer des témoins en acteurs en montrant leurs émotions, de même, selon Diderot, il doit élever des objets en accessoires/hiéroglyphes en recourant à l'affinité des idées. Le chêne gercé planté à côté de la chaumière constitue un sujet de paysage « champêtre » ou « pastoral » si l'on se réfère aux types que De Piles distingue dans son *Cours de peinture par principes* (1708). Or ce que suggère la *Lettre* et qu'explicitent les *Essais*, c'est la portée pathétique de cet arbre puisque, en plus de ce qu'il montre à l'œil, il signifie la misère de l'habitant de la chaumière sur laquelle le spectateur médite et s'apitoie.

Cette réaction du spectateur est suggérée dans la page des *Essais* qui développe l'exemple donné dans la *Lettre* ; pour montrer que, quand

15. Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, ENSBA, 1993, p. 34.

le sujet change, les affinités d'idées et les accessoires auxquels elles mènent sont distincts, Diderot prend l'exemple d'un tombeau :

Supposez à la place des ruines d'une ville, quelque grand tombeau. Vous verrez l'affinité des idées opérer pareillement sur l'artiste, et attirer des accessoires tout contraires aux premiers. Alors le voyageur fatigué aura déposé son fardeau à ses pieds, et lui et son chien seront assis et se reposeront sur les degrés du tombeau. La femme arrêtée et assise allaitera son enfant. Les hommes seront descendus de cheval, et laissant paître en liberté leurs animaux, étendus sur la terre, ils continueront l'entretien, ou ils s'amuseront à lire l'inscription de la tombe<sup>16</sup>.

La description de ce tableau imaginaire où des personnages se sont arrêtés devant un tombeau et en lisent l'inscription ressemble en partie au premier *Et in Arcadia ego* (1628-1630) de Poussin que Du Bos choisit pour expliquer ce qu'est un sujet intéressant (section 6 du livre I des *Réflexions*) ; après avoir décrit le tombeau, son inscription et les personnages qui s'y arrêtent, il commente ce que font les figures, puis ce que fait le spectateur de l'œuvre :

[...] cette inscription [*et in Arcadia ego*] si courte fait faire les plus sérieuses réflexions à deux jeunes garçons et à deux jeunes filles [...] Un d'entre eux fait remarquer aux autres cette inscription en la montrant du doigt, et l'on ne voit plus sur leurs visages, à travers l'affliction qui s'en empare, que les restes d'une joie expirante. On s'imagine entendre les réflexions de ces jeunes personnes sur la mort qui n'épargne ni l'âge, ni la beauté, et contre laquelle les plus heureux climats n'ont point d'asile. On se figure ce qu'elles vont se dire de touchant lorsqu'elles seront revenues de la première surprise, et l'on l'applique à soi-même et à ceux pour qui l'on s'intéresse<sup>17</sup>.

Le tableau de paysage qui contient le chêne et la chaumière, suggéré dans la *Lettre* puis explicité dans les *Essais*, est un équivalent du tableau de Poussin, ou, plus exactement, de son interprétation par Du Bos. Cette analogie toutefois vaut *mutatis mutandis* : au paysage héroïque (reconnaissable par le monument antique) s'est substitué le pastoral (la nature s'y montre dans la bizarrerie de l'arbre gercé) ; et les personnages émus qui émeuvent le spectateur sont remplacés par le vieux chêne, émouvant en tant que métaphore et métonymie de l'habitant de la chaumière.

16. Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, éd. Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 51.

17. Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, ENSBA, 1993, p. 19.

Ainsi, dès la *Lettre*, Diderot aurait eu l'idée d'un paysage champêtre pathétique, en pendant au paysage héroïque déjà vu comme pathétique par du Bos.

Dans la *Lettre*, Diderot réfléchit peu à la peinture dans la mesure où il connaît encore assez mal les tableaux ; mais il a en tête des images sur lesquelles il greffe quelques propos théoriques. Femme mourante, Neptune décollé, vieux chêne, ces éléments disparates ne donnent pas toujours les meilleurs résultats ; mais ils constituent les prémisses d'une galerie fantasmatique qui pousse Diderot vers une esthétique du pathétique d'autant plus féconde que, s'étendant d'emblée bien au-delà de la représentation picturale de la figure, elle atteint le paysage<sup>18</sup>.

Élisabeth LAVEZZI

Université de Rennes 2-CELLAM

18. Au moment de la mise sous presse, je signale que dans *Écrire le regard. L'esthétique de la modernité en question* (Hermann, 2010), Arnaud Buchs consacre un chapitre à la *Lettre sur les sourds* et en propose une analyse différente de mes remarques.